L'ART SACRÉ

Revue mensuelle



F. Leger

L'art sacré
sa "mystique" et sa "politique"

7-8

Mars-Avril 1955

ON se méprend parfois sur la fameuse distinction de Péguy. Elle ne visait pas à exclure toute « politique ». Il était le premier à en faire, et de plusieurs sortes. Il y portait même les astuces de sa race vigneronne. On doit conduire sa vie, assurer sa fonction, faire son œuvre, on doit être efficace : en cela consiste la « politique ». « Faire de la politique, la nommer politique, disait Péguy, c'est bien ». Et même, c'est une fausse « mystique », celle qui n'admet pas de s'accomplir en une « politique ».

Toute la question est que la « politique » serve la « mystique » au lieu de la trahir. Que les moyens eux-mêmes auxquels elle recourt soient animés par cette « mystique », continuellement rectifiés par elle. Et, bien entendu, que cette « mystique » d'abord soit pure.

Or les diverses conduites en matière d'art « sacré » — ici encore il faut des guillemets — appellent un examen sérieux.

Nous voyons trop souvent ces activités enfreindre gravement les exigences d'une « mystique » de l'art sacré qui soit intègre et pure selon la foi catholique. Ou bien l'on méconnaît certaines conditions de la création artistique. Dans cette revue, l'on n'a cessé de rappeler les unes et les autres à temps et à contre-temps. Aujourd'hui il s'agit de montrer combien certaines conduites méconnaissent ces données, de mieux comprendre en quels sens doivent s'orienter les « politiques » pour qu'elles deviennent sages et bénéfiques.

Nous considérerons trois cas. L'un nous donne un terme de comparaison : c'est la politique artistique de l'Etat français. Les deux autres regardent des champs d'activité où nous verrons le mieux s'incarner la « mystique », à moins qu'elle n'y soit méconnue de la façon la plus éclatante : il s'agira de l'intervention dans les églises anciennes et de l'organisation d'expositions d'art sacré.

Mais au préalable, il nous faut réveiller bien vif l'esprit qui doit animer nos démarches. Le mieux pour cela est de nous mettre au rythme intérieur du Père Couturier. Peut-être se demandera-t-on le rapport de certaines de ses remarques à notre sujet. Si l'on veut bien entrer dans son jeu, on y trouvera de quoi rectifier la « politique » des arts. Cette diversité d'expériences en tant de directions, cet accueil fait aux données incommodes, nous empêchent de compter sur des règles, nous forcent à percevoir à notre tour que la grande affaire est d'aiguiser et de fortifier le sens de la nature, de la vie, le sens de la création artistique, et cela selon le régime qui est aujourd'hui celui de cette création.

Il ne s'agit pas de faire n'importe quelle « politique », mais celle de l'art sacré d'aujourd'hui : elle doit correspondre aux caractères d'un art vivant du XXe siècle. Quel problème !

PAGE 3 : UN PANNEAU DES VITRAUX ENVELOPPANT LE BAPTISTÈRE DU SACRÉ-CŒUR D'AUDINCOURT, DALLE DE VERRE ET BÉTON, PAR JEAN BAZAINE (EXÉCUTÉ PAR BARILLET). L'ENSEMBLE EST EN PLACE DEPUIS AVRIL. UNE PHOTO EN NOIR NE PEUT GUÈRE, HÉLAS ! QUE SIGNALER L'EXISTENCE DE CETTE ŒUVRE, UNE DES PLUS MAGISTRALES DE NOTRE TEMPS, QUI COMPOSE POUR LE MYSTÈRE DE LA RÉGÉNÉRATION L'ATMOSPHÈRE LA PLUS SACRÉE ET LA PLUS GLORIEUSE.


J.BAZAINE



Le Père Couturier à soi-même

1947. — Ce que nous entendons par sensibilité en peinture : le pouvoir de nous laisser influencer, de nous laisser transformer par une réalité extérieure. Ce n'est pas une faiblesse que d'être ainsi désarmés, c'est un merveilleux pouvoir de changer — et de se donner — de s'enrichir (*quodammodo fieri omnia*, la définition même des esprits). Etre sensible comme une plaque. Les êtres d'action, qui sont les plus abstraits de tous, sont les plus pauvres, quoi qu'il en paraisse : ils font ce qu'ils veulent, mais ils ne sont que ce qu'ils peuvent : incapables de recevoir. Les *dons* du peintre et les dons du Saint-Esprit : la connaturalité aux réalités surnaturelles (il est clair que cela ne peut venir que de Dieu), il y a là quelque chose de semblable.

— Il faut qu'ils épousent la beauté du monde : et parfois c'est en eux qu'elle réside, et c'est de leur imagination et de leur cœur qu'elle rayonne et illumine les maisons, la route et les hommes, comme un soleil.

— L'église de Saint-Sulpice de Favières, dans les maisons du village. Quand on pense à ces choses du passé, même dans leur nouveauté, si sages, si peu extravagantes, — et qu'on voit nos œuvres d'aujourd'hui, où les qualités les plus certaines, les plus authentiques, s'unissent toujours à quelque extravagance.

— Toute œuvre d'art authentique est un principe de *liberté :* par elle, par sa beauté propre, nous échappons à ces étroitesses, à ces limitations, à ces pesanteurs, à cet asservissement que fait subir à *l'individu* humain le poids même de la société et de la vie. (Le poids du groupe et celui de la matière.)

1948, 11 *juillet*. — J'ai dîné hier soir chez Le Corbusier. Il m'a raconté que toute sa vie a été orientée par la visite faite, très jeune, à la Chartreuse d'Emma. Là il avait compris ce qu'est une architecture véritablement « humaine »,



St-Sulpice de Favières (p. 4 et 5)

faite pour le bonheur de l'homme (1). Il me montre sur un petit carnet les croquis faits alors là-bas. Le dessin régulier du petit jardin, la disposition intelligente des deux pièces, et par-dessus la ligne horizontale de la galerie et du mur de clôture, la ligne des collines. Je remarque aussi que chez lui, la hauteur du balcon de béton, quand on est assis, souligne exactement la ligne des arbres du bois, et à l'horizon, le Mont Valérien.

Il me dit que quand il est allé à Moscou, il leur a dit : « Respect sacré de la liberté personnelle. »

9 *septembre*. — Picasso me dit à Vallauris : « Ce côté sourd de l'humanité, c'est épouvantable. » Il semblait si heureux d'être avec nous, de nous montrer ces choses, de rire de tout.

... M. R. lui rappelle sa parole illustre : « Je ne cherche pas, je trouve. » Il réplique en riant : « Maintenant, je ne dis plus cela, je dis : je retrouve. » Il semble extrêmement soucieux des traditions.

— L'art sacré, monde un peu trop fermé sur soi où l'indulgence réciproque, sinon l'admiration mutuelle, devient vite la rançon du travail en équipe et de la constante amitié. En face de cette douceur, de cette bonté, la férocité des « fauves » fait à la longue un climat beaucoup plus sain.

— Chez les plus grands artistes, un certain dégoût de l' « art ». Un homme comme Picasso, son intimité, sa communion constante, passionnée, à la terre, à la vie. Si peu abstrait. Pour de tels artistes, l'art est d'abord communion à la réalité, à la vie.

— Autrefois, l'homme vivait du lieu qu'il habitait, de ce que le climat et les ressources de la terre lui apportaient, lui permettaient : son métier, ses occupations, ses préoccupations en venaient. Ainsi se formait, petit à petit, entre lui et la terre, et par l'intermédiaire de ce qu'il faisait de cette terre, une conformité, une communion, une proportion. Quand cet accord eut été brisé, l'harmonie le fut aussi, et la discordance désaccorda aussi, plus profondément, les sens, l'imagination, et l'homme même, autrefois proportionné, harmonisé, par les proportions et l'harmonie de la terre même.

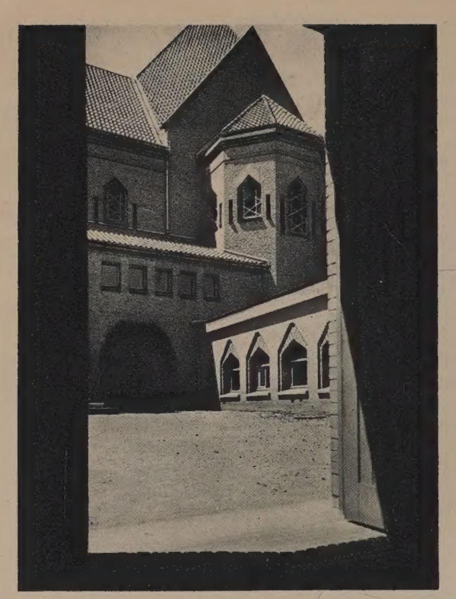
— L'œuvre d'art authentique et pure se fait entre les mains de l'artiste : elle s'y fait en quelque sorte elle-même, en vertu d'une nécessité intrinsèque à laquelle tout le devoir de l'artiste est de rendre ses mains et sa tête totalement dociles. Braque me disait que le tableau est bon quand il s'est fait *contre* l'artiste et qu'il n'y a pas de création sans cet état de *tension* (entre l'œuvre qui veut se faire d'une certaine manière et les déterminations artificielles et déjà sclérosées de l'artiste).

Dans un tableau (plus encore que dans une esquisse rapide) l'unité de la matière est plus expressive que le dessin et la couleur, mais en fait il y a presque toujours incorporation, intégration complète de ces éléments.

— Pour les gens qui aiment vraiment la peinture, un tableau est un objet délicieux, délectable, à regarder, à toucher, par sa matière même. On n'aime pas la peinture, et donc on ne comprend

---

(1) Nous avons soumis ce texte à M. Le Corbusier, qui ajoute : " Qu'est-ce que *faire une architecture pour le bonheur de l'homme?* L'essentiel, c'est organiser, pour résoudre le binôme " individuel-collectif ", ce qui est la clef de la sociabilité. Respect de la liberté individuelle, bénéfice des forces collectives, juste par harmonisation constamment mise au point selon la conjoncture toujours changeante... "



15 *juillet* 1947. — *Le prieuré de Vanves* (par Dom Bellot). Après quinze ans, j'ai été horrifié et stupéfié de cette architecture de théâtre, de ses mauvaises proportions...

pas la peinture, tant qu'on ne sent pas ces choses. On reste un professeur, un pédant, comme sont manifestement les conservateurs de musées. Ils ne sont même pas capables de bien éclairer leurs tableaux, placent les plus beaux face au jour, vous obligent à les regarder de loin, sous d'impossibles angles, où ils sont déformés, où la qualité de leur dessin n'est plus sensible.

Un musée devrait être un lieu de féeries infinies : on nous fait du Louvre je ne sais quelle école d'application de l'enseignement primaire. D'où l'ennui et la fatigue des foules qui s'y traînent le dimanche.

— Ainsi, trait à trait, j'aurai vérifié dans mes rencontres avec Braque, Matisse, Picasso, Chagall, tout ce que j'ai pensé et dit depuis si longtemps de la création artistique : son caractère irrationnel, de spontanéité pure. La loi de chaque œuvre, intérieure à elle-même, ne dépendant qu'*analogiquement* d'un canon universel de beauté, lui-même inexprimable comme la beauté singulière de chaque œuvre. « En art, ce qui peut se dire en mots ne compte pas. » (Matisse).

— Ce qui fait la perfection d'une œuvre d'art, c'est toujours un maximum d'individualisation, une perfection de la singularité. Toute généralisation en art est abâtardissement et académisme.

2 *mars.* — Visite à Picasso, simple et gai, si sûr de lui... Je vois chez lui la grande lithographie qu'il vient de faire : une fois de plus je suis frappé de l'évidence de son génie : ce que du premier coup il tire d'une matière que d'autres ont maniée pendant plus d'un siècle. Cette intuition infaillible de ce qui est l'essentiel d'un métier, et en même temps un prodigieux (et méticuleux) *sens* de toutes les ressources de ce métier. Comme si sa première intuition lui en livrait, lui en conférait, aussitôt, toute l'expérience. Mais j'admire aussi cette merveilleuse intelligence, dans les conversations, dans les manières, son sens de la vie ; cette absence totale de l'attitude « artiste » devant les êtres et devant les choses.

A ce propos, je me souviens combien, au Saulchoir, j'agaçais certains frères par le point de vue de « beauté » que j'adoptais, d'instinct, pour juger les choses. Mais Picasso, jamais. On pourrait ignorer entièrement qu'il est peintre. « Je ne suis pas un artiste, moi, je fais ce que je peux », me disait-il à Antibes. Il évoque pour moi ce que devait être dans la vie Napoléon.

— Toute forme qui n'est pas née spontanément de la vie même de l'artiste est artificielle et très vite perd tout pouvoir d'expression. « Le style est de l'homme même. »

— Le monde de la *réalité* et le monde de *l'art* sont d'un ordre radicalement différent. Rien ne résiste au temps que ce qui a été fait sans aucune concession sur ce point, sans connivences, sans compromissions. Il y a compromission, impureté quand l'œuvre d'art, par sensualité, intérêt, désir de plaire ou faiblesse, se laisse régler par une loi extérieure à la beauté singulière de l'œuvre d'art (réalistes, naturalistes). Par ailleurs, le style de la transposition devient immédiatement une affectation, et caduc s'il ne naît pas de la vie totale de l'artiste. Explique qui pourra. Ce style doit rester « humain », de l'homme même : « Madame Bovary, c'est moi ! » (Gleizes, académisme, etc.).

— L'authenticité d'une œuvre d'art ne se prend pas d'une réalité extérieure, mais par rapport à la réalité intérieure de l'artiste lui-même.

19 *juin.* — *Vitraux de Chartres.* — De grandes images d'Epinal sont souvent faites un peu n'importe comment et sans chercher midi à quatorze heures, mais emportées par un tempérament héroïque qui produit un style grandiose, épique même. Différence avec notre imagerie actuelle qui se veut drôle, pour être sans façons. Les Evangélistes à cheval sur les épaules des prophètes, cela pouvait être comique et ça l'est en partie. Mais le style, le tempérament emporte tout. Les yeux blancs, les visages taillés à coups de hache du transept, mais aussi, à côté de cela, les raffinements miraculeux : Notre-Dame de la Belle Verrière, avec les deux valeurs du bleu.

Des négligences certaines : la rosace nord n'a aucun rapport avec les grands personnages qui sont au-dessous d'elle, cela du moins dans la lumière du couchant que nous avions hier.

— Une œuvre d'art authentique est aussi parfaitement un être en soi — séparé des autres — qu'un être naturel. C'est un tout parfaitement homogène et singulier, de telle sorte qu'on pourrait (comme Cuvier) reconstituer l'animal à partir d'un seul de ses os. On ne peut donc intervenir dans cet être : il est lui-même sa loi et son principe de développement.

Les interventions volontaires dans la gestation de l'œuvre : une mère qui voudrait intervenir pour que l'enfant qu'elle porte soit blond — fille ou garçon...

— La *bassesse des moyens* employés, plus que les buts, dénonce la bassesse du cœur. Ainsi la bassesse des éléments plastiques qui paraissent les plus neutres, les plus indifférents (les plus matériels) trahit inexorablement la bassesse (inconsciente) de l'âme, quelle que soit l'élévation des sujets choisis, préférés.

L'art ne triche jamais : tout est à découvert.

— Il y a *académisme* dès qu'un « principe », quel qu'il soit, tient lieu d'une forme sensible : la beauté des formes singulières est le seul mode d'expression qui soit pur en art.

— Pure musique des formes, oui — mais il n'y a pas que cela : chez tous les plus grands, il y a aussi la volonté d'un certain rapport magique entre la forme et la réalité aimée : une expression magique de la réalité. Une certaine présence réelle au cœur des formes, et il semble qu'il n'y ait pas de vraie grande peinture sans cela. Mais la transposition, la transmutation peut être infinie.

— « Rien ne peut se transmettre », me disait Matisse.

Rien en nous n'est plus sensible et vulnérable que l'imagination créatrice des formes d'expression. Comme les jeunes enfants qui, en quelques jours, apprennent des langues : ainsi l'artiste qui voit telle ou telle œuvre d'un autre.

1950. — C'est toujours par une certaine qualité secrète du cœur qu'une œuvre d'art finit par acquérir une valeur universelle et durable : des œuvres de Léger, qui parurent uniquement plastiques, révèlent quarante ans après une tendresse, une grandeur, une intégrité qui étaient, à son insu, de l'homme même.

25 *février*. — Braque : « Ne pas être des Maîtres. » Ne pas savoir d'avance. Que faire d'un homme qui sait tout d'avance? Les peintres de la Renaissance sont devenus des Maîtres. Mais eux, les modernes, ils ont voulu seulement s'exprimer eux-mêmes, se manifester, le plus directement possible, — se laisser eux-mêmes se manifester sans savoir d'avance ce qu'on va dire. Je lui demande si, vers 1910, ils savaient ce qu'ils faisaient, ce qu'ils voulaient. « Non, seulement être ce que nous étions. » « Il ne s'agissait pas de volonté, il s'agissait d'une *constance*. » Au fond, lui dis-je, rien d'autre que le désir (volonté) de vivre.— « Oui, me dit-il, c'est cela...»

5 *avril*. — *Braque :* « Dès qu'on abaisse l'art sacré « pour le mettre au niveau des gens », ce n'est plus un acte de foi, c'est un acte de propagande. »

— Les sociétés ont les artistes qu'elles méritent. L'Eglise, comme corps, a exactement l'art qu'elle mérite. On ne fera pas un art sacré avec une société matérialiste. Cet art suspect de Saint-Sulpice, de bonne petite sensualité déguisée, a très bien répondu à l'état de la dévotion commune des fidèles et de bien des prêtres : leurs sermons, leurs trucs oratoires quand ils étaient « de grands prédicateurs » valaient-ils tellement mieux?... Pour qui sait lire, ce témoignage silencieux est irrécusable. Il nous juge et nous condamne, du moins pour cette part de nous-mêmes qu'il exprime automatiquement.

— Peut-être dans quelques millénaires et sur nos ruines, la Sagesse nous aura-t-elle appris, comme à l'Inde, que très peu de chose suffit à l'essentiel.

— L'art ne devrait jamais donner que ce qu'il y a de plus rare et de plus précieux, donc de plus singulier en nous. Cependant cela peut s'exprimer (comme aux grandes périodes classiques) par des formes très communes, par d'infimes variations dans l'usage de ces formes. Penser par exemple non pas à la différence Raphaël-Michel-Ange, Cézanne-Renoir, mais à la sculpture et à l'architecture grecque ou romane.

— Je sais très bien ce qui ferait la loi même et le secret d'une création authentique. C'est pour chaque œuvre un abandon total à l'instinct inconnu, sans contrôle, sans soucis de sentiments ou d'idées, ou volonté de faire plaisir, l'acceptation totale de tous les risques, à commencer par celui de l'échec total : celui de faire de la mauvaise peinture. C'est cette psychologie, ce courage de pèlerin de l'absolu qui fait l'artiste et les chefs-d'œuvre. Du moins dans une époque comme la nôtre, les problèmes étant sans doute autres dans des époques de tradition vivante.

— Tout ce qui est éternel est du même coup actuel. De même le rapport individuel-universel.

— Cette confiance en quelque sorte désespérée dans le seul don intérieur.

Décembre 1950. — L'art sacré est une certaine perfection de l'art profane (ou si l'on veut de l'art tout court). S'il n'y a point d'art ou un art médiocre, il n'y aura pas, etc. Mais aussi il n'y a pas d'art religieux sans une attitude religieuse du cœur. Et c'est cette attitude foncière qui change la qualité même des formes. Ce que Bazaine me disait ce matin de X. « C'est nul — Non, me dit-il, c'est pire que nul, c'est anti-religieux. » Je vois bien ce qu'il veut désigner, c'est ce côté facile et décoratif des formes.

Janvier 1951. — Rien ne résiste au temps que par la pureté et l'intégrité de ses formes, cela d'ailleurs, dans la plus extrême diversité des modes.

— Tout art religieux est un art *hanté*. Hanté d'expériences mystérieuses qui s'imposent à lui.

Mai. — L'artiste ne fait guère que fournir le sujet, la *matière*, le lieu d'une certaine *action* dont il n'est pas le principe, du moins à titre délibéré. Des choses *se font en lui*, naissent et grandissent en lui, qui ne sont ce qu'elles sont que parce qu'il est *lui* — et non un autre, — mais ce n'est guère que la pureté, que l'intégrité de son être et de certains déclanchements et de certaines *réactions* de cet être qu'il peut protéger et plus ou moins lointainement assurer. Et cela encore sans en savoir ni en choisir l'orientation, le terme, la durée. Maintenir un certain état de grâce « dans lequel tout peut être pur ».

Juin. — Il n'y a de vraie rigueur en art que dans l'absolu de la liberté.

— Le *sacré* n'est ni le sentimental ni le conceptuel : on ne l'atteint directement que dans la Foi et les dons du Saint-Esprit : c'est un tout autre domaine. Alors pourquoi ne pas étendre à l'art religieux, à l'art sacré, ces très précieuses et très clairvoyantes distinctions ?

Toussaint. — A la Radio, Claudel : « L'écrivain n'est qu'un intermédiaire entre l'œuvre et le public ». — En un sens donc, l'œuvre préexiste dans l'artiste au travail créateur, au travail conscient. En un sens aussi, c'est elle qui ordonne et dirige ce travail.

Cf. Braque me disant que l'œuvre se fait contre l'artiste et que c'est la tension, l'intensité de cette opposition qui est la marque de l'authenticité de l'œuvre. L'œuvre est ainsi l'homme même, l'homme essentiel et singulier, en lutte contre l'homme conscient, volontaire, fabricateur, et qui veut se faire en se dégageant de lui — se dégager dans tous les sens, dans le sens d'expression et dans le sens de libération. « Ce qui se dégage de ce texte » — « se dégager de ses liens. »

21 *janvier* 1952. — Je suis allé voir Braque pour parler de trois vitraux qu'il va faire pour la chapelle de Varangeville. Il tient beaucoup à conserver à ce travail un caractère d'extrême simplicité, de discrétion. Il les fait « parce que le curé est vraiment gentil et qu'il s'occupe beaucoup de son église. Et puis on connaît tout le monde là-bas ».

Mai. — *Le génie*. Ce pouvoir dont on ne dispose pas, mais qui dispose de vous. La plupart des hommes ont peut-être un brin de génie (les dessins d'enfant, si souvent merveilleux). Mais ils ont peur de cet inconnu en eux, qui entend disposer de tout, et ils l'emprisonnent et il meurt — très vite. — Chez les grands artistes, c'est le contraire : la part d'inconnu y est souveraine, l'inconscient y dispose du volontaire et du conscient.

— Nos émotions devant la beauté des choses naissent en nous d'éléments, de rythmes (qui forment en nous la structure de notre être et de notre vie) et qui sont accordés aux grands rythmes constitutifs et constructeurs du monde, et qui sont sans doute les mêmes qui ordonnent en nous, dans la nuit de notre être, notre vie.

25 *juillet*. — D. M. me cite un mot de Le Corbusier que j'ignorais : « Je crois à la peau des choses. » Nous avons vu son importance partout, dans les monuments « restaurés », et qui perdent toute vie à ces restaurations indiscrètes. On ne touche pas impunément aux êtres qui vivent tout mêlés aux transformations du temps et de l'espace. Ces monuments du passé perdent leur âme quand ils perdent leur peau. Ces admirables et vivantes surfaces qui, depuis des siècles, respiraient, vivaient dans le vent, le soleil et la pluie.

Août. — Délices de se promener avec Braque à Dieppe. Son regard voit tout, note sans fin tous les changements de la lumière. A Pâques, il me disait que Matisse lui avait dit que « la lumière à Étretat était comme un écrin ». Mais comme Picasso, comme Léger, il parle peu de peinture : c'est « la vie » qui les intéresse. Si peu « prométhéens »...

Comme je lui parle de cette lettre prophétique d'Apollinaire (dans vingt ans, Picasso, Matisse, Léger, Braque, etc... seront au Louvre), il me dit vivement : « Il ne comprenait rien à la peinture. Seulement il nous aimait bien, alors il nous faisait confiance. » Je trouve cela admirable. La qualité des hommes à ses yeux suffisait à garantir la valeur de l'œuvre et l'avenir.

— Nous nous fabriquons tous, à coups d'illusions à moitié sincères, un monde artificiel, dans lequel nous finissons par vivre entièrement, jouant un rôle qui ne trompe personne mais où les autres, quand ils parlent avec nous, quand ils traitent avec nous, font aussi semblant d'entrer — par faiblesse, parce que cela est plus facile, et parce qu'au fond nous leur sommes bien indifférents. Quelle charité ce serait pourtant nous faire que de briser ce monde pour nous forcer à la vérité. Mais non : on respecte ce « personnage » que nous jouons, et cette complicité devient notre châtiment.

— Tout l'effort du christianisme a été de tendre à ce qu'il n'y ait de *sacré* que dans la *sainteté*, et dans la mesure de cette sainteté.

— *Mars* 1953. — L'autre soir, chez Braque, je lui demande ce que Picasso et lui avaient dans la tête quand ils ont commencé à faire du cubisme. « D'abord, me dit-il, nous n'avons jamais fait de cubisme. Ce sont les autres, après nous, qui en ont fait. »

Je lui dis qu'il devrait parler, dire comment les choses se sont passées. Mais il me dit que c'est inutile. « Il n'y a rien à faire, on est en train de *faire* l'histoire du cubisme. Elle est absolument fausse. Mais il n'y a rien à faire : l'histoire se fait comme cela. Les gens qui écrivent l'histoire ne sont jamais ceux qui l'ont faite ; et les seconds ne peuvent rien contre les premiers. »



L'Église et la politique artistique de l'État

Combien les ecclésiastiques ont tort quand ils cèdent à un complexe d'infériorité en matière artistique à l'égard des officiels de la Cité ! Ce n'est certainement pas des Etats modernes qu'ils pourront apprendre une saine politique des arts. Le tableau de cette politique, telle que l'a suivie la Troisième République et que la Quatrième continue hélas ! à la pratiquer, nous aide à prendre conscience des errements habituels à notre époque. On ne voit pas pourquoi les milieux ecclésiastiques échapperaient à l'influence du temps en cet ordre de choses temporel. On

Les vitraux de Braque à Varangeville, près de Dieppe.

Dans une vieille grange aménagée en chapelle et dédiée à saint Dominique. Voyez page 8, au 21 janvier 1952. D'une admirable tonalité dorée, où éclate une note rouge au-dessus de la tête du saint. Bel exemple de cette « nécessité intrinsèque » qui frappait tant le Père Couturier dans toute « œuvre d'art authentique » (p. 5, 6 et 7) : *il a fallu* que les formes noires évoquant la chape du saint éclatent sous la poussée intérieure de l'allégresse qui anime l'œuvre et que celle-ci communique. Ces vitraux ont été bénis par S. Exc. Mgr l'Archevêque de Rouen le 25 août dernier.

aurait donc lieu de s'étonner si ces errements n'étaient pas de règle dans ces milieux, comme ils le sont dans l'Etat. A quiconque échoit dans l'Eglise quelque responsabilité en matière d'art, il sera donc salutaire de considérer le bilan de la politique artistique de la Troisième République et la situation actuelle, et surtout de méditer sur les causes d'une politique à ce point néfaste. Le dossier du procès vient de nous être livré par Mlle Jeanne Laurent, sous le titre *La République et les Beaux-Arts* (1).

Pour l'essentiel, il n'est pas contestable. Nous ne nous étendrons pas sur les aspects du mal en ses résultats parce qu'ils sont propres pour la plupart à la vie artistique dans la Cité : notre souci est de démêler ce qui intéresse aussi les milieux d'Eglise. Fixons seulement à titre d'indication ces deux jalons extrêmes : quant à la politique de l'État en architecture, la France est aujourd'hui au quinzième rang sur dix-sept nations européennes pour la construction de nouveaux logements, n'ayant derrière elle en cela que la Hongrie et la Roumanie ; quant à la reconnaissance des valeurs qui font dans le monde entier la gloire du pays et au développement du patrimoine artistique, nos musées (malgré l'effort accompli depuis la Libération et qu'ils ont commencé, hélas ! beaucoup trop tard) ont laissé partir de façon irrémédiable pour l'étranger presque toute l'œuvre des maîtres de l'art moderne. Sait-on que le budget des arts est actuellement *un millième* du budget général de l'Etat, en comptant dans ce millième les sommes, nécessairement considérables, quoique très insuffisantes, que l'on consacre aux édifices anciens ?

Mlle Laurent montre, en analysant de multiples cas, que le mal tient aux vices d'une démocratie beaucoup plus formelle et fictive que réelle. Mais cela encore regarde plutôt la Cité que la société ecclésiastique. Le mal nous concerne lorsqu'on en vient à considérer les institutions qui déterminent le régime de la « production artistique ».

A la base, *l'enseignement*. Mlle Laurent n'est certainement pas encore assez sévère envers lui, et notamment elle est trop laconique (p. 130) sur les vices de l'enseignement de l'architecture.

Puis le régime des *concours*. Albert Besnard disait à très juste titre de ceux qui jalonnent tout le cycle de l'enseignement : « Ils abîment le cerveau des jeunes gens et gâchent leurs facultés, en les portant à travailler dans le dessein de plaire à des maîtres dont ils espèrent des récompenses bien plus qu'ils n'en goûtent les enseignements ». Et quels enseignements, ajouterons-nous ! Des concours que l'on ouvre pour choisir les auteurs de monuments publics. Mlle Laurent rappelle qu'ils sont une échappatoire, dispensant du risque de faire appel aux artistes qualifiés, en affrontant les plaintes et les intrigues des autres ; que les meilleurs s'abstiennent le plus souvent d'y participer ; que le choix se fait dans la confusion au gré d'impressions fallacieuses.

Ensuite les *commissions* de toutes sortes, irresponsables, opportunistes, partagées entre des influences qui se neutralisent pour exclure toujours le génie créateur et favoriser les habiles. On se leurre quand on se figure qu'y faire entrer « des représentants de toutes les tendances » est donner des chances à toutes les valeurs : peu importent en art les « tendances », seule compte la qualité, et ces représentants des tendances diverses « ne sont trop souvent que des démarqueurs sans intérêt ».

Tout le système est aggravé par le rôle prépondérant qu'y jouent l'Académie des Beaux-Arts et les artistes médiocres qui en ont l'esprit.

A juste titre, Mlle Laurent estime que le redressement qui s'impose ne peut être obtenu qu'en s'affranchissant absolument de l'influence de l'Institut et en donnant une autorité personnelle à des hommes de valeur et de caractère. L'expérience de l'art sacré contemporain va dans ce sens : rien ne s'est fait de bon que là où des hommes qualifiés ont pu agir, c'est-à-dire des hommes qui reconnaissaient la qualité : le P. Couturier, M. Devémy, M. Ledeur, dans les cas les plus éclatants. Nous savons que dans tous les cas heureux mais moins célèbres, il en fut également ainsi. Le fonctionnement normal des organismes officiels, dans les circonstances et l'état d'esprit actuels, *est toujours, en fait*, une gêne pour la création. Il va, en tels lieux que nous pourrions nommer, jusqu'à l'empêcher absolument.

Il y a là un état de choses trop grave. Mlle Laurent n'en montre pas assez les raisons profondes. Elle cherche ce qu'on peut faire de mieux dans l'hypothèse communément admise d'un « mécénat » de la République, « encourageant », selon toutes sortes de modalités et d'une façon plus ou moins directe ou indirecte, « les Beaux-Arts ». Mais c'est cette hypothèse même qu'il faut mettre en cause. Nous n'allons pas jusqu'à dire qu'elle soit tout à fait à rejeter. Nous ne voyons que partiellement une boutade dans le mot de Degas : « Il faut décourager les arts », mais nous pensons que pour une part il y a lieu de le prendre très au sérieux. Et pas seulement du fait que, dans l'état actuel des choses, les « encouragements » officiels vont aux trahisons de l'art véritable. Le mot de Degas rencontre en qui ose ouvrir les yeux des inquiétudes qui obligent à rechercher si certaines causes profondes ne jouent pas dans le monde moderne pour rendre inévitablement malfaisante — encore une fois pour une part à reconnaître, et alors à éviter — l'intervention officielle dans la « production artistique ». Nous n'allons pas jusqu'à accueillir sans réserve la réponse violente de Jacques Hébertot (1) : il rétorque à Mlle Laurent, lorsqu'elle se plaint de ce que les arts soient dans le budget de la République à la portion congrue : « C'est encore trop! Que tout soit supprimé, et que ne subsiste plus cette sorte de tricherie d'un Etat qui semble vouloir s'intéresser à des ques-

(1) Edité par Julliard.

(1) Dans *Arts*, 30 mars 1955.



COMME on sent que les contreforts de Chartres ont été faits par des gars de la Beauce ! Comme cette architecture est aussi bien terrienne et peuple que royale ! Combien inimaginable de la part de « Messieurs », à un régime de vie bourgeois, obligés de plaire à des jurys de concours et cherchant leurs « idées » sur le papier, sans loisir contemplatif, sans ouverture aux voix des profondeurs, dans des agences qui sont devenues des cabinets d'affaires. (Voyez le texte pages 14 et 15).

tions dont il se moque éperdument, puisqu'elles ne sont pas électorales ou alimentaires ! » Non seulement un budget des arts est nécessaire pour les soins à donner aux édifices anciens, les musées, mille échanges avec l'étranger, mais pour un minimum d'enseignement (à réduire, certes, et à réformer totalement), pour certaines commandes, car il est dans la nature des choses que les pouvoirs publics fassent travailler les artistes sur une échelle beaucoup plus large que ne font les particuliers et les organismes privés, enfin pour les aider à bien des efforts, surtout dans les domaines du théâtre et de la musique (où Mlle Laurent a une compétence toute particulière). Tout cela correspond à ce qui méritera toujours à bon droit d'être appelé les « Beaux-Arts ». Mais *pour la plus grande part*, cette expression a toujours correspondu à une réalité faussée, impossible à redresser : *essentiellement* fausse, et qui le sera de plus en plus. Les critiques que fait Mlle Laurent à la politique des deux Républiques et les réformes qu'elle propose sont parfaitement justes, mais elles ne le sont que sur le sol où s'agitent les politiques. Or ce sol est miné. Voilà ce que nous invitent à voir des boutades comme celles de Degas et d'Hébertot, ou la façon dont Rouault, en gamin de Paris, écrit : les « Bozards ». Il a bien raison : on doit en rire et n'entrer d'aucune façon dans leur jeu absurde. L'expérience est faite surabondamment : tous ceux qui ont cru y remédier ne sont arrivés à

rien. (En tout ceci n'oublions pas que l'Eglise est tributaire des « Beaux-Arts » tels que le système aberrant les a faits).

Je vois trois lignes dans lesquelles il faut creuser. L'une a été indiquée par Jean Cassou, dans son livre essentiel : *Situation de l'art moderne* (1). C'est l'extrême de l'opposition, plus latente dans le passé, qui existe aujourd'hui à l'état aigu entre *la création* et ses *conditions sociales*. Je ne puis qu'indiquer la chose d'un mot, mais il faut, longuement, profondément, sous la conduite de Cassou, méditer cette donnée, et la méditer dans l'expérience intime des œuvres. « Les sociétés s'obstinent à ramener l'art à leur temps à elles, à l'actualiser », — au sens où les journalistes parlent *d'actualité*, — tandis que l'artiste vit et œuvre dans une durée qui est bien plus celle du cosmos et celle où s'accomplit le destin profond de l'humanité que le temps où les hommes font leurs affaires. La politique qui leur sera le plus favorable sera celle à laquelle ils pourront le mieux échapper. Les « mécènes », sujets du *temps social* de notre monde, favoriseront toujours les plus indignes, ou, dans ceux qui sont dignes, la part la plus profane (à laquelle ces créateurs ont tant de peine eux-mêmes à ne pas sacrifier). Toute politique des arts doit commencer par savoir combien la création est devenue « héroïque » dans le monde moderne. Cela ne veut pas dire que la « politique » aggravera à plaisir la loi de misère à laquelle sont soumis les créateurs! Mais elle se défiera infiniment d'elle-même.

Une seconde ligne dans laquelle toute politique doit être mise en cause a été manifestée par le mot d'André Rousseaux qui s'émeut de la « défaillance de l'âme en Occident », et précisée par le P. Régamey qui ne manque pas une occasion d'attirer (bien en vain) l'attention sur les quatre signes incontestables manifestant que le discernement de la qualité est habituellement dévié depuis un grand siècle (2). On ne veut pas *voir* ces signes, même quand on s'en aperçoit, car ce n'est pas voir *réellement* des signes que de ne pas reconnaître ce qu'ils signifient. Rappelons quels sont ces quatre signes : la mort des arts populaires, les injures qu'on a infligées aux monuments anciens, la laideur du décor de la vie (architecture et mobilier), la réprobation de tous les créateurs, les uns après les autres, par leurs contemporains, dans la mesure de leur valeur. Une telle déviation, *partie du reste d'en haut et généralisée d'une façon systématique par la politique des arts*, doit évidemment accroître la circonspection à laquelle invite déjà la première ligne. Elle éveille aussi l'inquiétude à l'égard des valeurs que l'on risque de méconnaître. Pratiquement, elle fonde la défiance que méritent les institutions : celles-ci, dans un état de choses aussi gâté, ne peuvent évidemment fonctionner qu'avec le plus grand nombre de risques et le plus faible de chances. La conscience de ce désordre aiguise le souci de reconnaître *les quelques hommes* en qui le monde intérieur méconnu, bafoué, est plus éveillé et plus efficace, de leur donner les initiatives. Ainsi avait fait, dans le diocèse de Besançon, Mgr Dubourg, à l'encontre de ses goûts spontanés. Ceci va, nous l'avons dit, dans le sens de Mlle Laurent, mais en donnant une force assez terrible à sa thèse : accorder les pouvoirs en matière d'art à *quelques hommes* — dont le choix serait « la tâche *capitale* du ministre des Arts » — Je dis terrible, de par la conscience plus forte du risque d'erreur dans le choix même de ces hommes et dans ses conséquences, et de par la défiance où l'on doit être à l'égard des institutions.

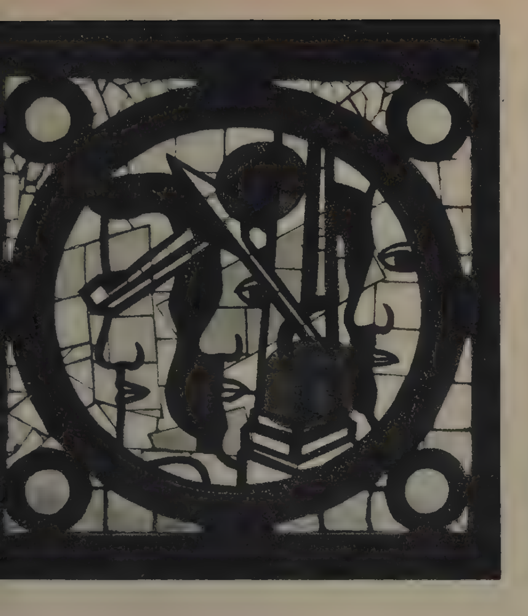
Somme toute, nos deux premières lignes d'expériences et de méditations nous font conclure : la société est devenue hétérogène au domaine des traditionnels « Beaux-Arts » et dans ce domaine le goût public est aberrant. Nous n'en prendrons pas notre parti. Ce serait consentir à la « défaillance de l'âme », comme si elle était sans recours, alors que précisément une vie authentique des arts y remédie. Cette âme finit, bel et bien par reconnaître que l'on défend sa noblesse, lorsqu'on suit une politique qui, en dépit de ses goûts déviés, sert auprès d'elle un Jean Bazaine contre tel fabricant de vitraux, un Le Corbusier contre les architectes habiles, une Germaine Richier en dépit du scandale des bien-pensants. Néanmoins tout ce qu'on peut faire ainsi garde un certain caractère artificiel. C'est toujours à recommencer. On s'épuise à contre-courant. En revanche — et là se dessine notre troisième ligne de réflexions — des qualités se dégagent, à l'égard desquelles tout le monde — sauf les gens de pseudo-culture — est spontanément d'accord aujourd'hui, l'est de plus en plus, comme autrefois, au village, on l'était sur la statue qu'avait sculptée l'imagier, lui-même inconscient de ce qui faisait sa véritable qualité, — d'accord comme on l'est sur la justesse d'un cri du cœur, tellement qu'on ne fait même pas réflexion qu'il est juste. Mlle Laurent remarque cet accord de tous sur la belle courbe d'un pont, l'accord du public populaire, dès le début, sur l'élégance de la Tour Eiffel, « *quand les esthètes la contestaient et voulaient la faire disparaître* ». Cela va loin, très loin. C'est la constitution peu à peu d'un domaine où la beauté est sincère et vitale, et qui normalement devrait rendre bientôt intolérable à tous la sophistication des « Bozards ».

Que le Grand Palais, « consacré par la République aux Arts », comme le proclame une inscription sur sa façade, tolère à peine les Salons de Peinture et accueille l'Auto et les Arts ménagers, c'est très salutaire aux arts. Il y a plus de beauté dans une carrosserie d'automobile que dans les neuf dixièmes des peintures qu'achète l'Etat. Et je dis que de telles constatations vont loin. Car c'est assurément d'elles qu'il faut repartir pour refaire aux arts une situation saine. Il ne faut pas

---

(1) Aux Editions de Minuit, 1950.

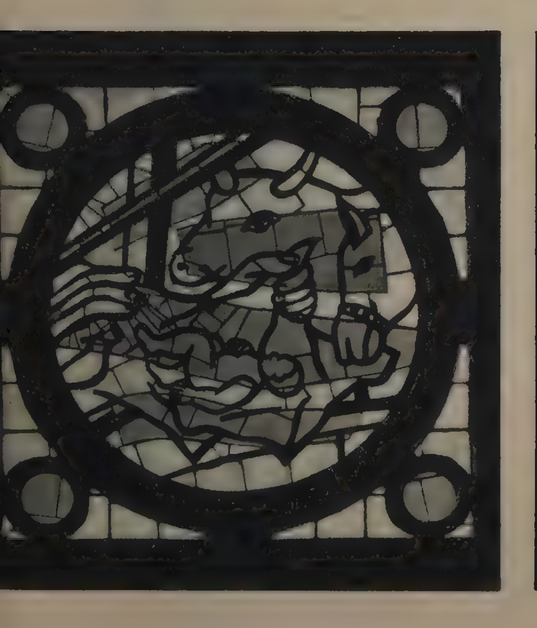
(2) *L'Art Sacré*, 1947, n° 10 : « Explication de la décadence » ; septembre 1953 : « De quel esprit serez-vous? » — *Art Sacré au XX*e *siècle?* p. 181 et ss.





repartir des données équivoques de Beaux-Arts, de mécénat, d'enseignement artistique, de « droit à jouir des arts », etc. Tout cela est trop radicalement gâté, trop irrémédiablement ; tout cela est posé en l'air. Ni la vie sociale, ni un sens spontané des valeurs ne lui donne plus consistance et rectitude. Ne développez pas « l'éducation artistique » dans les écoles, comme le préconise Mlle Laurent, ni dans les lycées, ni dans les séminaires! Nous savons maintenant les résultats qu'elle donne, cette éducation. N'essayez pas une réforme de l'enseignement des *Bozards.* Ne vous figurez pas que vous accordez sa chance à une renaissance de la décoration monumentale en réservant 1 % des frais de construction à de la peinture, de la sculpture, de la céramique, etc. N'espérez pas merveille de la collaboration des divers arts dès la conception de l'édifice : *tels que*

Pages 1, 13 à 16, vitraux de F. Léger à Courfaivre, Jura bernois. Architecture par Mlle J. Bueche.







LA GRANDE « POLITIQUE » : SUSCITER

sont vos architectes, vos sculpteurs, vos peintres, je vous prédis qu'ils ne feront rien de bon (et ils le prouvent déjà quand ils s'y mettent). C'est aux *hommes* de renaître, *vrais*. Les institutions, les coutumes sont fausses, mais remuées par des hommes faussés, dans des conditions fausses de vie, elles ne vaudront pas mieux. Elles ne donneront rien de bon. Rendez-vous dans dix ans pour voir vos merveilles! Les forces vives feront bien de se consacrer plutôt aux tâches vraiment utiles. En tâtonnant — certes, oui! — mais *en partant des quelques expériences sans équivoque*. Le mot d'ordre de cette revue est plus que jamais de circonstance ici : « Le peu qui est sûr, le peu auquel on a droit ».

A titre d'exemple : la formation d'architecte et le métier d'architecte recommencent à pousser ici et là d'une façon vraie, à partir des données concrètes qui les commandent, autant que la fausseté des institutions et des mœurs actuelles le permet. Pour sûr, il y a des choses à apprendre en classe, et il y a du travail à fournir dans le bureau et sur le papier. Mais demandez donc à Jean Prouvé comment on retrouve toute la construction à partir des techniques des bois, des métaux, des pierres, du béton. Voyez que tout le travail formateur et celui qui véritablement *construit* l'architecte lui-même se fait sur les chantiers, avec les ouvriers, les ingénieurs, et aux prises avec les problèmes de la vie que les édifices doivent contribuer à résoudre, et par la plus vaste culture humaine, et dans la profonde contemplation, — non dans la fausseté des écoles et des concours. Cela ne vous frappe donc pas que les deux plus grands architectes de notre temps, Perret et Le Corbusier, ne soient pas D.P.L.G.? Le cas de Perret est doublement significatif, car cet homme en qui il y eut un très grand génie se laissa tout de même gâter par ce qu'il reçut de formation scolaire : le pompier et le pontife



CCUEILLIR DE GRANDES ŒUVRES.

l'emportèrent à la fin en lui sur le génie. Je vois quel mal ont les meilleurs à obtenir leur titre de D.P.L.G. sans perdre trop de temps et sans se gâter. J'en vois qui abandonnent cette lutte trop stupide. J'admire les merveilleux garçons qui travaillent, presque tous sans diplôme, dans les agences des quelques véritables maîtres et sur leurs chantiers, à commencer, bien entendu, par ceux de Le Corbusier. Là est la vie, là est la vérité, là est l'espérance.

Il faut qu'on sache tout cela dans l'Eglise.

C'est l'Eglise, en la personne de *quelques hommes*, et d'abord du Père Couturier, qui a donné à Rouault, à Bonnard, à Matisse, à Léger, à Bazaine, à Manessier, à Germaine Richier, de faire œuvre pleinement *monumentale*, — à échelle très humble car humbles étaient les occasions qui s'offraient à ces quelques hommes. L'Eglise continuera, dans l'ordre des signes visibles, à sauver son honneur, autant qu'elle sera le lieu où souffle l'esprit. Elle continuera à participer à la dégradation générale des arts, autant qu'elle continuera à se laisser prendre dans le jeu des institutions et dans les entraînements d'un monde faussé. En reconstruisant ses églises, elle est en train de présenter à ce monde le visage odieux où il se plaît, qui exprime bien « la défaillance de son âme ». L'Église devrait évidemment profiter plutôt de son autorité et, quoiqu'elle soit prise forcément dans le réseau des institutions publiques, du pouvoir qu'elle a néanmoins d'y échapper pour aller jusqu'au bout de ce que fait voir une conscience avertie, pour refuser les impostures, et faire confiance, d'un même mouvement, au peu qui est sûr, au peu qu'*humainement* elle mérite. Et aux pouvoirs créateurs du génie.

Pierre DIVONNE.



Vitrail de F. Léger à Courfaivre



Vitraux et tapisserie de F. Léger à Audincourt

Pour les églises anciennes

De quoi s'agit-il ?

Vous avez des yeux pour voir : vous comprenez donc — si peut-être vous ne vous le formulez pas encore d'une façon assez nette — ce qui importe avant tout lorsqu'on intervient dans les édifices anciens.

Evidemment, vous dites : c'est l'amour et le respect, et tellement réels qu'ils se traduisent en infiniment de modestie. Evidemment encore, vous voyez combien nous sommes loin de compte. Néanmoins, amour, respect et modestie, ce n'est pas assez dire, ce n'est pas dire l'essentiel. Que faut-il donc?

Peut-être répondez-vous : La science, principalement archéologique.

Sans doute, elle est toujours utile et parfois nécessaire. Mais très loin d'être l'essentiel. Et même nous voyons tous les jours les méfaits qu'elle cause, lorsqu'elle ne s'allie qu'aux bonnes intentions : quelque respectueuses et modestes que se figurent être ces dernières, et certainement pleines d'amour.

Là est la donnée primordiale — du moins son aspect négatif : ce qu'il y a de plus important à comprendre pour diriger la conduite à l'égard des vieux monuments, c'est que la science la plus sûre est incapable à elle seule de rectifier les meilleures intentions. Une de vos expériences constantes, si vous ouvrez les yeux, si vous ne vous conformez pas aux conceptions théoriques et aux comportements habituels, c'est l'expérience des méfaits de la science bien intentionnée.

Quelles que soient — j'y insiste — l'étendue et la solidité de cette science.

Désastreuse, la science superficielle, au degré où un clerc peut l'acquérir par quelques conférences dans un séminaire et quelques lectures. Dernièrement, un petit livre donnait aux prêtres une « initiation », leur disant comment ils doivent traiter leur église dans les cas typiques. Même quand de telles indications sont justes — et elles



LA CHAPELLE NOTRE-DAME-DU-HAUT, A RONCHAMP, PAR LE CORBUSIER,

doit être inaugurée le 25 juin

Nous publierons prochainement un petit guide pour les visiteurs de cette œuvre insigne et, dès que nous disposerons de beaux documents donnant l'état définitif, nous lui consacrerons un numéro spécial.

Le R. P. Capellades a très opportunément écrit (*Nouveau Femina* d'avril) : « Vous serez d'abord surpris par l'extrême nouveauté des formes. Dites-vous bien qu'elles ne sont pas arbitraitres. Elles sont nées des nécessités pratiques des cérémonies intérieures et extérieures, et aussi du désir de s'accorder avec les lignes dominantes du paysage... Les photographies peuvent étonner. Mais lorsque, après avoir gravi le rude sentier, on débouche au sommet de la colline, il est difficile de ne pas être saisi par la noblesse du volume, le jeu si subtil des lignes... Nous sommes en même temps dépaysés et comblés. »

Déjà ces deux photos, si surprenantes qu'elles soient, font sentir combien l'expression de l'œuvre est différente de ce que l'on pouvait imaginer d'après les images des maquettes, images que nous avions données à notre cœur défendant parce qu'il en avait déjà paru ailleurs. *C'est l'œuvre elle-même* qu'il faut voir. Et nous n'avons rencontré aucun visiteur qu'elle n'ait conquis. Le contraste entre le blanc et le noir, que la réverbération de la neige accentue sur les photos que nous publions, provient de l'opposition entre l'enduit clair des murs et le gris sombre du voile en béton laissé brut.

Ronchamp se trouve sur la ligne et la route de Paris à Belfort, après Lure (Haute-Saône, diocèse de Besançon).



ne le sont pas toujours (1) — c'est encourager cette illusion à laquelle ils ne sont que trop enclins, que ces choses s'apprennent comme des formules de catéchisme.

Lorsque la science est plus développée, si manque l'essentiel au sujet duquel nous nous interrogeons, alors on insulte très savamment les édifices du passé. On ressemble à certains prêtres qui ravagent des vies par référence trop simple à un traité de casuistique, à certains médecins qui ruinent la santé de leur victime en traitant la maladie sans avoir le sens de tout l'homme, et précisément de la personne qu'est *cet homme-là*.

Nous en venons donc à penser : l'essentiel est le sens de la *vie* du monument. C'est vrai, mais entendons-nous bien. En décembre 1938, au plus chaud de la sotte querelle soulevée par les vitraux modernes que l'on avait mis dans la nef de Notre-Dame, le cardinal Verdier déclarait : « Une cathédrale n'est ni un tombeau, ni un musée. » Je commentais alors cette parole en ces termes : Le risque est grand « d'accepter n'importe quoi, sous prétexte que l'Eglise est vivante, que toutes les époques, avant le XIXe siècle, ont édifié d'une façon vivante ses maisons, *esquisses* de l'Eglise spirituelle, vivantes comme les âmes qui composent cette Cité de Dieu » (2). Nos craintes, au Père Couturier et à moi, n'étaient que trop fondées. De toutes parts, les églises anciennes, des plus charmantes aux plus insignes, sont maintenant défigurées par des autels, des statues et surtout des vitraux « modernes », d'une agressivité intolérable.

La leçon que l'on répète est celle-ci : Avant le XIXe siècle, lorsque des artistes inséraient un élément nouveau dans un édifice ancien, ils ne pastichaient aucunement le style de cet édifice. Ils travaillaient selon leur propre style. C'est vrai (3). Les pastiches du XIXe siècle, poursuit-on, sont plus hétérogènes aux monuments que ces éléments d'autres époques et d'autres styles. — C'est encore vrai. — L'on conclut donc qu'il faut abandonner cette routine d'imitation servile, faire appel à l'art d'aujourd'hui sous ses formes d'aujourd'hui. C'est ici que tout devient confus et équivoque.

Car on se contente d'appeler vivant ce qui

(1) En particulier, leur recommander de s'adresser pour les peintures, vitraux, statues, etc. à certains groupements d' « artistes chrétiens » est leur recommander de braves gens, certes, mais dont neuf sur dix se sont disqualifiés par ce qu'ils ont déjà fait.

(2) *A.S.*, février 1939, p. 52. — De même, dans la brochure « Le Prêtre gardien d'un patrimoine sacré » (1945), reprise dans l'*A.S.* mars 1947, nous mettions en majuscules grasses : « Notre crainte est de déclencher des zèles intempestifs. »

(3) Sauf exceptions, du reste assez rares, et qui, à bien voir, confirment la règle, car elles sont généralement fâcheuses, à moins d'être très discrètes. Cf. sur le gothique à l'époque classique, *A.S.*, janvier 1948.



paraît « moderne », et l'on déclare que cette « vie »-là s'accorde avec celle des vieux édifices. Mais ce n'est aucunement à la *vie* authentique de l'art contemporain que l'on fait appel. Le sens qu'il faut avoir de la *vie* de l'art, qu'il soit ancien ou actuel, telle est la qualité qui importe avant tout lorsqu'on ose insérer quoi que ce soit dans un édifice ancien. Et ce sens se confond avec celui qu'il faut avoir *du contraste existant entre les œuvres d'instinct, de sensibilité, de poésie, nées des profondeurs de la psyché, et ce qui n'est que production sans âme.*

Voilà ce qu'il faut sentir. Tout ce que l'on tente pour faire « l'éducation du goût » est vain et certainement même nocif, lorsque cela n'aboutit pas à rendre plus sûr ce discernement. Je ne dis pas : à le donner, car il ne s'acquiert pas si dans l'enfance et la première jeunesse le germe que tout le monde en a fut étouffé. Il ne se rectifie pas si, dans ces années décisives où toute la vie se joue, il fut trop gravement dévié. Or cet étouffement et cette déviation sont la loi du monde moderne. Tout ce qu'on peut alors faire, et c'est énorme et permet de tout sauver, c'est, en multipliant les comparaisons, faire *sentir* à nos malheureux contemporains (je suis de leur masse disgrâciée, mais je le sais) *qu'ils ne sentent pas juste*, qu'ils doivent se défier d'eux-mêmes.

Le malheur est que la plupart des responsables des édifices anciens, même aux plus hauts degrés des échelles administratives, auraient besoin de refaire leur éducation. Et s'ils la faisaient sainement, ce serait pour eux un terrible drame, car alors ils démissionneraient — comme moi-même, après tout, j'ai obtenu d'être déchargé de la responsabilité de cette revue (ce qui fut tout le contraire d'un drame : un dénouement heureux). On ne doit pas désespérer d'obtenir ce miracle : être enfin un peu modestes.

Le salut commence quand on s'aperçoit de l'opposition de ces deux mondes que nous symbolisions naguère par le contraste qui existe entre Saint-Pierre de Montmartre et son outrecuidant voisin le Sacré-Cœur, entre les deux églises de Migné (1), entre les œuvres japonaises ou l'église de Djiring et la basilique projetée pour Nazareth (2). Les monuments anciens sont les témoins du monde de la poésie, de la création, de la sensibilité. Quelque réfléchis qu'ils soient, ils sont l'œuvre d'*Anima*. Plus *Animus* se démène à leur sujet, *maintenant qu'il fonctionne en dehors des intuitions*, plus il leur fait injure. Et il est incapable par lui-même de récupérer ces dons gratuits. L'immense malheur, quand l'instinct est inhibé, c'est que plus *Animus* est « intelligent » et savant, plus il est *insensé*.

« Les actes créateurs, écrivait admirablement Marcel Proust dès sa jeunesse, procèdent non de la connaissance de leur loi, mais d'une puissance incompréhensible et obscure et qu'on ne fortifie pas en l'éclairant » (3). Il pensait au rôle de l'intel-

(1) *A.S.*, septembre 1953, pp. 1 et 3, 7 à 12.

(2) *A.S.*, juillet 1954, pp. 36, 37, 38.

(3) *Chardin ou le cœur des choses*, *Figaro littéraire* du 27 mars 1954.



Le Puy. Saint-Michel d'Aiguilhe.

ligence réfléchie d'un artiste à l'égard de sa propre création, et il ajoutait : « Une femme n'a pas besoin de savoir la médecine pour enfanter, un homme n'a pas besoin de savoir la psychologie de l'amour pour aimer ». Cela vaut à plus forte raison de notre intelligence, de notre science et de notre habileté, lorsqu'elles s'attaquent aux créations du passé. L'intelligence, quelque habile et avertie qu'elle soit, n'est pas créatrice. Elle n'a pas le droit d'introduire ses productions artificieuses dans ce qui est pour toujours véritable *création*, œuvre du *génie*.

Je parle comme je peux. C'est à l'intuition immédiate de *percevoir* cela. Ouvrons les yeux! Contemplons une œuvre sublime comme les contreforts et les arcs-boutants de Chartres ou très humble, une petite église de village. Nous sentons alors ce que je tâche de dire. Ce que nous sentons, c'est cette qualité qui vient des profondeurs. La modeste église et la sublime cathédrale sont *dans le même monde*. Ce qu'on fait par simple habileté et science lui est *hétérogène*. (A plus forte raison quand une recherche outrecuidante d'originalité s'en mêle, et nous allons y venir.) *Là*, et précisément *là*, et seulement *là*, est l'essentiel. Tout ce qu'on dit autour est diversion de qui refuse de *voir* (ou n'a pas d'yeux pour voir). Laissons attribuer tant qu'on voudra la qualité des œuvres anciennes à la patine du temps, à des systèmes de proportions qu'on peut ou non retrouver et appliquer, à des doctrines artistiques mystérieuses ou patentes, laissons se disputer les tenants systématiques de tels ou tels styles, les partisans ou adversaires de l'art « moderne » — ces considérations, même partiellement fondées, sont *à côté*, nous entraînent hors de ce qui seul importe.



Ces photos ne sont que des mementos très insuffisants, elles ne peuvent donner l'impression d'agressivité que procurent les vitraux eux-mêmes. Avec de l'attention il en paraît néanmoins quelque chose.

Dans la photo de la page 23, remarquer combien le décorateur classique et l'humble verrier de 1840 environ gardèrent de tact, combien leur intervention demeure homogène au monument gothique. En revanche, grossièreté du vitrail moderne.

L'erreur actuelle.

L'exemple des vitraux est à cet égard le plus net. Il est aussi le plus grave.

Les gens qui osaient dire en 1938 que les grisailles de Notre-Dame de Paris sont « inoffensives » ont des yeux pour ne pas voir, ou parlent en dehors de l'impression immédiate que font ces vitraux odieux. Sur place, on constate que l'admirable architecture n'exerce pas son pouvoir, à cause du jour sale, verdâtre, honteux, qui s'y trouve partout répandu. La médiocrité — le Père Couturier y a tant insisté — est le contraire de la modestie. Elle n'est nullement neutre, mais virulente. « Il n'est pas de degré du médiocre au pire », et ce médiocre ne se laisse pas supporter dans une architecture de génie.

Les extrêmes se touchent. A la médiocrité falote du XIXe siècle on substitue aujourd'hui une médiocrité agressive, l'imposture d'une fausse création. La doctrine du service des Monuments Historiques et des ecclésiastiques « à la page » est que nous avons maintenant une « école moderne » de verriers qui ont « renoué la tradition » des belles époques médiévales et qui sont donc qualifiés pour « créer » des œuvres tout ensemble « vivantes » et « en harmonie avec les édifices anciens ». On engloutit donc des millions pour donner à ces édifices des vitraux qui en troublent l'atmosphère d'une façon plus intolérable encore que les vitraux faussement gothiques du XIXe siècle. Car les prétendus « maîtres verriers » qui ont la faveur sont, presque tous, au vrai, des maisons de vitraux dont chacune pratique un ou plusieurs genres des modes baptisées « style moderne ».



Paris, Saint-Laurent (note 7 ci-dessous et légende ci-contre)

C'est par centaines que sortent d'ateliers comme Maumméjean, Loire, Gaudin, les vitraux qui doivent pour de longs siècles faire corps, obsédants, avec les plus nobles architectures. On nous assure que l'atelier Gaudin compte remplir toutes les immenses verrières de la sublime cathédrale de Metz. L'état actuel de cette cathédrale est intolérable, mais cette maison de vitraux ne peut que l'aggraver (1).

Le bruit court que la cathédrale de Beauvais, plus sublime encore, doit recevoir des vitraux d'un verrier habile et consciencieux, mais qui perpétue parmi nous les habitudes décoratives de 1925, avec tout ce qu'elles ont de conventionnel. On parle de ce même verrier pour Saint-Michel-d'Aiguilhe au Puy. Cette petite église exquise, qui épouse le mouvement irrégulier du haut rocher de lave, ah ! qu'on n'y touche pas ! Elle est une fleur, un coquillage, elle est un rêve. Le mieux est d'y voir par les fenêtres les jeux des nuages. Le talent — « le stérile talent », comme disait Péguy — y sera intolérable. On n'y peut souffrir que le génie. Un génie en qui reparte à neuf l'élan créateur dont l'église est née. Mais pas un professeur, pas un professeur !

Allez à la collégiale de Corbeil. En vérité, *il faut voir cela*. Il faut, pour le croire, considérer

(1) Pour savoir de quoi cette maison est capable, que l'on aille voir l'indigence incroyable (de trois ou quatre factures différentes, du reste, mais également déplorables) des vitraux qu'elle a mis à Saint-Laurent (au coin des boulevards de Magenta et de Strasbourg). Cela sur l'initiative et sous le contrôle des Monuments Historiques, et en détruisant de charmants vitraux des environs de 1840, dont le P. Couturier est arrivé à sauver les trois derniers quand on allait les casser à leur tour. *Il faut voir cela*, et l'on comprendra ce qui nous menace partout.

par soi-même le degré d'avilissement où peut tomber un édifice classé comme monument historique. Trois ou quatre manières différentes de l'atelier Mauméjean y composent un cauchemar que l'on n'aurait jamais imaginé.

Entrez à Saint-Pierre de Montmartre ; vous êtes tout de suite heurtés par la contradiction de cette architecture paisible et des vitraux vulgaires ; tout de suite, les lignes obliques, coupantes, hors d'échelle, dans la partie haute du vitrail central, vous sautent aux yeux comme une aberration incroyable dans l'arc en tiers-point de sa fenêtre. L'auteur de ce méfait semble être le favori des Monuments Historiques. Son atelier a juste le degré d'« audace » qui convient à des archéologues, lesquels n'ont jamais souffert à la vue de tons désaccordés, de fautes de composition flagrantes comme celle que je viens de citer, mais tiennent à certaines apparences d'une « discipline » toute superficielle et décorative. L'atelier Max Ingrand ne recule jamais devant des programmes énormes. *Toutes* les fenêtres de grandes églises comme Notre-Dame-du-Pré au Mans, comme la basilique de Laval (1)? Mais bien sûr ! Pas de problème ! Et pourquoi pas les fenêtres des Jacobins de Toulouse, dont l'austère architecture dépouillée n'appelle pourtant ni la couleur ni le moindre décor. Cet atelier mène de front tant de travaux avec d'abondantes commandes pour des églises et chapelles récentes.

Nous demandons au Service des Monuments Historiques qu'il publie un relevé complet des vitraux qu'il a posés depuis dix ans.

L'inconscience des conditions de la création artistique est en tout cela stupéfiante. En aucun temps on n'aurait pu obtenir rien de valable par les méthodes en usage aujourd'hui. Projets si nombreux qu'ils ne peuvent être du verrier qui les signe, ou qu'ils ne sont pas sérieux, s'il est l'auteur de tous (2). Régime administratif du contrôle, toujours fâcheux pour la vraie création, favorable aux compromissions ou aux affectations faciles. Exécution par des « nègres », à toutes les étapes du développement, alors qu'une création véritable est renouvelée, réinventée, par le même artiste, librement, de l'esquisse aux cartons, de ces derniers au choix des verres. A chaque étape, il se peut qu'un créateur remette tout en cause. Ce n'est qu'ainsi que l'œuvre devient contemplative, délivre le chant profond. On ne saurait le concevoir des anonymes et astucieuses productions d'ateliers.

Or cette vie nécessaire de l'œuvre qui se fait, se défait, renaît, nourrie toujours de la substance mystérieuse de celui qui l'enfante, est devenue un combat beaucoup plus difficile aujourd'hui qu'il ne l'était aux époques traditionnelles. Aussi les artistes vraiment doués et vraiment créateurs ne peuvent-ils plus *honnêtement* réaliser qu'un petit nombre d'œuvres (sauf quelques tempéraments très exceptionnels, mais à vrai dire je n'en vois qu'un : Fernand Léger). Ils se débattent avec leurs propres incertitudes, doutes, refus, exigences, dont on n'avait pas idée en des temps où tout était plus simple. Nous devrons quelque jour essayer de faire sentir cela. Les faits, en tout cas, sont nets. Mais en tire-t-on la leçon? Quand on a vu Matisse passer trois ans et demi à ne faire que sa petite chapelle, Braque peiner sur ses petits vitraux pour Varangeville, Bazaine recommencer indéfiniment deux petits vitraux pour une chapelle romane du Morvan, Bazaine et Manessier se récuser pour la rose de la cathédrale de Coutances que les Monuments Historiques avaient l'heureuse inspiration de leur demander à l'un puis à l'autre, que penser des fiers-à-bras qui prétendent remplir d'immenses fenêtres comme celles de Metz ?

Lorsque vous vous trouvez avec des architectes, c'est curieux comme le plus souvent (pas toujours, Dieu merci !) vous avez l'impression d'avoir affaire à des fonctionnaires, à des avoués, que sais-je? Je veux dire à des gens qui traitent des choses concrètes à l'état de paperasses, et la plupart de ces choses sont rébarbatives. Leur assurance et leurs certitudes sont celles de gens qui règlent des affaires, non de contemplatifs qui vivent dans le monde intérieur. Ils ont fait de longues études faussées. A cet âge où l'on doit s'ouvrir à la vie qui anime les formes sensibles, ils ont plu à leurs professeurs (et quels professeurs !), ils ont réussi des concours (jugés selon quel esprit !). Maintenant, ils dirigent des agences, ils traitent avec des clients, des entrepreneurs et leurs employés. Ils croient appartenir au monde des créateurs, mais depuis leur jeunesse, ils n'ont jamais vu ce monde qu'à travers leur mentalité scolaire ; celle-ci est devenue tout naturellement celle de la *carrière* qu'ils ont suivie. Ils connaissent la peinture et le vitrail par la technique en sa matérialité, par l'histoire, par quelques biais occasionnels et rares, et surtout par des camarades d'école qui ont suivi aussi de tristes filières analogues aux leurs, professorat de dessin, de décoration... Quand, par chance, un vrai peintre leur présente un projet de vitrail, ils lui font toutes les difficultés. Ils ne se sentent à l'aise qu'avec ces camarades, ou avec des « maîtres verriers » de l'espèce que j'ai dite.

Ils ont des critères trop matériels. Qu'un peintre de race, et sensible au monument, fasse des vitraux dont les morceaux de verre sont d'une assez grande taille et emploie beaucoup de grisaille, mais que l'effet en place soit juste, ils ne le sentiront pas, ils se plaindront d'un parti qu'ils jugent inadmissible dans un monument du XIIIe siècle. Mais qu'avec de petits verres, peu ou nullement repeints, l'effet soit discord, ils sont contents. J'ai vu dans une belle église du XVIe siècle des vitraux de Max Ingrand qui étaient censés se conformer à la discipline qu'on

(1) Ces vitraux de Laval donnent lieu dans le clergé de la région à une querelle *pour* ou *contre* « le moderne ». *Navrante équivoque* : celle, précisément, que nous essayons (une fois de plus) de dissiper par tout ce numéro.

(2) L'obligation d'utiliser au plus vite les dommages de guerre a été partout une prime aux faiseurs, a exclu les meilleurs artistes ou fut pour eux la cause d'un affreux malaise. (Je pense aux églises non classées).



LA BONNE « POLITIQUE » :
MULTIPLIER LES ŒUVRES MODESTES DE BON ALOI.

Nous avions publié en 1950 le projet de réfection de l'église de Quibou (Manche) présenté par MM. Tougard et Cochepain. L'église a été bénie en octobre 1954, telle que les architectes l'avaient conçue, gardant la nef gothique et la puissante base du clocher qu'ils ont surmontée d'une haute charpente enveloppée d'ardoises ; toute l'église est couverte d'un seul grand toit. La nef aboutit à un sanctuaire très lumineux, grâce à une grande claustra latérale en béton.

Croira-t-on que cette œuvre, si modeste, passa dans la région pour « audacieuse »? Et non pas en raison de la claustra de béton : parce que la nef est couverte d'une charpente apparente! Voilà trois générations au moins que le clergé et les fidèles de la région pensent que ces nobles charpentes sont indignes de la maison de Dieu. Parce que cette noblesse est humble. Dans les églises anciennes auxquelles elles donnent un si beau caractère, il les détruisent et les remplacent par de fausses voûtes gothiques. Cette église de Quibou, revenant à la tradition méprisée quoique si parfaitement saine, a donc fait choc. Hautement louée par S. Exc. l'Évêque de Coutances, « elle contribue, nous écrit-on, par une lente imprégnation, à l'éducation des paroissiens, en toute humilité et toute vérité ».

Tapisserie d'Helen Mai.

doit observer dans une église de cette époque, parce qu'ils comportaient, dans un champ de verre blanc, un motif central pour chaque fenêtre. Mais ces motifs étaient hors d'échelle et d'une agressivité intolérable dans cette architecture délicate.

Le journalisme d'art applaudit. Par exemple, des critiques estimables ont salué les vitraux de Saint-Pierre de Montmartre comme une victoire de « l'art sacré moderne ». Le vent ne tournera que quand il sera trop tard, quand les verrières dont on aura irrémédiablement défiguré des cathédrales comme Metz auront soulevé l'indignation de quelques hommes dont la sensibilité l'emportera sur les opinions du jour et qui seront capables de se faire entendre. Hypothèse peu vraisemblable. Même si elle se réalise, la réaction de ces hommes ne sera pas comprise : en notre époque où l'on se bat à coup de slogans notionnels, au lieu de *percevoir* la *qualité*, on aura une nouvelle « querelle des vitraux », engagée à faux comme la première : *pour* ou *contre* les « vitraux modernes » dans les édifices anciens.

Ne se trouvera-t-il pas quelques hommes d'autorité pour prendre conscience tout de suite des données réelles et pour orienter la nouvelle « politique » sans trop alerter l'opinion simpliste? La « politique » des vingt dernières années risque fort, on le voit, d'encourir un jugement aussi sévère que celle de Viollet-le-Duc et de ses épigones. Il est grand temps de l'arrêter.



LA BONNE « POLITIQUE » : ÊTRE MODESTE ET VRAI.

Que faire ?

Evidemment, c'est cette prise de conscience qui importe avant tout. Même des gens dont les perceptions ne sont pas assez sûres peuvent se rendre compte de quoi il s'agit. (Encore une fois, j'en juge par moi-même). Fonctionnaires, inspecteurs des Monuments Historiques, architectes, ecclésiastiques, personnalités diverses dans le public, cesseront alors de s'imaginer que nous avons « renoué les traditions ». Ils pourront avoir en fait la modestie qui est si souvent dans leurs intentions.

Il faut que les responsables nouent *amitié* avec les vrais créateurs de notre époque. S'ils se promènent dans les édifices anciens avec Rouault, avec Picasso, avec Braque, avec Léger, avec Bazaine, avec Le Corbusier, ils *sentiront* quantité de choses dont rien ni personne n'a pu jusqu'ici les avertir. Seul temps vraiment fructueux, celui qu'ils retireront ainsi aux affaires pour lesquelles ils n'en ont déjà pas assez ! Il ne leur en faudra pas beaucoup (et ces artistes n'en peuvent distraire beaucoup de leur travail) pour concevoir l'inquiétude enfin efficace de ce monde mystérieux dont ils sont exilés.

On coupera donc les crédits énormes qui profitent aux marchands de vitraux. Ces marchands, comme les artistes au « stérile talent », doivent être absolument éliminés des édifices anciens (sauf comme exécutants des créateurs). Les crédits iront aux réparations urgentes faute desquelles tant d'édifices anciens tombent en ruine. Une bonne part des sommes qu'on engloutit à rendre intolérables les chefs-d'œuvre du passé, sera consacrée ainsi à des travaux nécessaires pour lesquels des artistes qualifiés existent.

Ces travaux sont de trois sortes.

Il y a d'abord les interventions indispensables à l'aspect, à l'atmosphère d'édifices sublimes qui ont été déshonorés. Je pense par exemple à la fenêtre centrale du déambulatoire d'Orcival et aux grandes fenêtres qui sont au fond de l'abside de Notre-Dame de Paris. Ces églises seront transfigurées le jour où des verrières harmonieuses rayonneront dans leur centre de perspective, au lieu des vitraux infâmes qui, pour le moment, en troublent la pureté et la paix. Mais il n'y faut rien de moins qu'un créateur de la taille de Bazaine. De telles œuvres monumentales méritent qu'un artiste de cette classe leur sacrifie d'autres travaux. « Aux grands hommes, les grandes choses ! » criait le Père Couturier. Les grands artistes sentiront, nous l'espérons,







Cloître du prieuré bénédictin de Tioumbiline, près d'Azrou, Maroc. Œuvre d'un frère convers hollandais, architecte de profession, le fr. Jean-Michel. Chasubles dessinées par le frère. L'une à décor berbère.

qu'en retour ils se doivent à ces grandes tâches : elles s'imposent et il n'y a qu'eux pour les accomplir. Dans le monde moderne, c'est beau quand pour certaines d'entre elles un seul homme qualifié existe dans une génération. Cet homme se dérobera-t-il ?

Puis il se trouve bien des « tâches modestes » pour lesquelles de bons artistes ont fait leurs preuves. Il faut repérer ceux-ci, observer les témoignages qu'ils ont donnés de leurs possibilités en certaines lignes. En cela quelle prudence il faut, car les talents modestes sont fragiles ! Mais il en existe pour mille tâches nécessaires. Par exemple, quand on doit repeindre des églises anciennes, en refaire les enduits, que les architectes fassent donc appel *à des peintres* pour le choix des tons ! Seuls des peintres savent faire chanter les couleurs. L'expérience s'est renouvelée trente fois dans le diocèse de Besançon ces dernières années, sur l'initiative du Chanoine Ledeur. En ce moment, Le Moal rend un caractère noble et grave à une grande église de Rennes, Notre-Dame. Jamais sans lui on n'aurait pensé au bleu sobre, austère, qu'il a indiqué pour la voûte, qui s'accorde avec les tons du granit et du crépi des murs, avec les dominantes rouges des futurs vitraux. Les tâches les plus modestes ne souffrent pas d'être considérées comme faciles.

Enfin il reste bien des cas pour lesquels il faudrait des artistes de très grande classe si l'on prétendait les résoudre avec des moyens analogues à ceux qui étaient courants autrefois. Par exemple, mettre des vitraux dans toutes les fenêtres de la cathédrale de Metz, qu'on ne peut laisser dans l'état actuel. Mais aujourd'hui — je l'ai rappelé tout à l'heure en d'autres termes — les grands artistes font trop difficilement même les choses réputées les plus faciles, se récusent même pour d'assez petits programmes. Il faut alors recourir à des solutions de la plus évidente pauvreté, qui peuvent être d'une noblesse souveraine. Par exemple, pour de grandes fenêtres comme celles de Metz, du verre blanc — ou du verre teinté où joueraient peu de tons *choisis, dans le monument même, par un coloriste sensible* — et ces verres montés dans des plombs d'un dessin régulier, varié de fenêtre en fenêtre, à l'échelle qu'il faut. Nous avons publié en 1947 quelques exemples de tels jeux de plomb, relevés dans les fenêtres de l'ancien collège des Jésuites de Tournai et datant de 1680. (1). On pourrait en trouver beaucoup d'autres. On pourrait en faire dessiner exprès par un artiste capable de sentir un tel programme, par exemple le fameux sculpteur, graveur, et tapissier Adam. En certains cas on pourrait même se contenter de simples losanges avec un liseré bleu de roi ou de quelque autre ton soutenu, ce que le XVIIe siècle a fait fort heureusement ici ou là (Je me rappelle ce parti dans une ou deux fenêtres de la cathédrale de Meaux).

Ainsi serions-nous dans le vrai. Ainsi échapperions-nous aux entraînements de ce « monde moderne » qui « fait le malin ». Ainsi redeviendrions-nous, comme les anciens, à la fois humbles et magnanimes. *Le reste est imposture.*

fr. P.-R. Régamey, O. P.

Expositions d'art "sacré"

Une exposition est faite pour être vue. *Comment* l'est-elle, c'est la question que doit se poser celui qui l'organise.

A cet égard, toute exposition d'art sacré est un paradoxe, trop équivoque la curiosité que le visiteur y porte aux œuvres.

Si le caractère sacré de celles-ci réside dans les thèmes traités, par exemple la nativité ou le crucifiement, c'est la communion à ces mystères qu'elles sont faites pour opérer. Certes, j'ai bien le droit de réfléchir sur la façon dont elles y réussissent ou y échouent, mais alors je suis précisément en face d'elles le profane qui prend la distance critique et non le fidèle qui communie. Le sens même de leur rassemblement hors de l'église est de me provoquer à cette disposition profane.

Si le caractère sacré des œuvres est dans une destination cultuelle, alors que le mode d'exhibition auquel on les soumet les en retire, cette fois, ce sont elles que l'on met au régime le plus profane, dans l'acte où on me les montre en tant que sacrées.

Enfin, si leur caractère sacré consiste dans une certaine qualité mystérieuse que l'artiste y a imprimée et qui évoque la transcendance, cette multiplicité d'expressions exige d'être singulièrement composée, unifiée, rendue convergente. Sinon les disparates dans trop de sens divers nuisent à chacune des œuvres dont la signification même veut être une affirmation de l'absolu, et tandis que cet absolu doit m'accomplir dans la contemplation simple, ce que toutes ensemble elles affirment est la divergence en plus que le relatif, en des oppositions qui me désagrègent violemment.

A ces trois points de vue les expositions mettent donc les œuvres « sacrées » dans une condition

(1) *A.S.*, mars 1947, pp. 76-77.

où elles cessent de l'être. Pour autant que ces œuvres le demeurent malgré tout, c'est que leur caractère est assez fort pour les faire échapper à cette condition d'objets que l'on juge : elles exercent une vertu, une emprise efficace telle que nous tombons sous leur jugement.

Ainsi voyons-nous comment des expositions d'art sacré, toutes paradoxales qu'elles demeurent par nature, peuvent néanmoins être tentées : ce sera dans la mesure où l'on pourra légitimement espérer que les œuvres réunies s'accordent et soient assez efficaces pour tirer le visiteur de son état profane, en faire un contemplateur et même passagèrement un contemplatif. Il leur faudra faire rayonner un peu de la grâce que Chartres impose au touriste et le Musée des Monuments Français au curieux d'histoire.

Il n'est donc pas exclu de faire aux mœurs contemporaines cette concession de réunir quelques œuvres, « sacrées » à un titre ou à un autre et qui puissent se rencontrer suffisamment en profondeur. Il y faudra des discernements infinis dans le choix et la présentation. Durant plusieurs années on repère certains artistes et certaines œuvres, on réunit ces dernières avec un sens exigeant de la valeur (artistique et spirituelle), des affinités, des complémentarités. C'est ainsi que la grande exposition du Musée d'Art Moderne, il y a quelques années, fut parfaitement légitime et réussie. Plus encore, des expositions restreintes, intimes, peuvent être tentées. Dans ce dernier cas, du reste, la dimension et le caractère des œuvres devraient manifester assez qu'elles ne prétendent pas à la décoration des églises, et on les annoncera modestement comme : « Quelques œuvres religieuses ». En revanche rien d'odieux comme l'énorme bazar que je vis à Rome en 1950 sous le titre : « Exposition internationale d'art sacré. »

Une exposition d'art sacré n'est pas seulement une tentative risquée, puisque les œuvres qu'elle montre ne sont pas faites pour être exhibées ainsi. Elle exige en notre temps une prudence particulière à cause des passions qui sont déchaînées dans le public. Le visiteur est presque toujours bien pire que profane. Qu'il soit d'accord ou qu'il réprouve, on le voit le plus souvent dans un état belliqueux. C'est en cet état qu'il prétend lui-même voir clair. Une petite exposition eut lieu récemment à Rennes. Je sais quelles œuvres y figurèrent. J'imagine donc combien réellement l'atmosphère des salles devait être *sacrée*. Plusieurs personnes m'ont dit qu'en effet les visiteurs étaient pour la plupart gagnés. La tentative fut favorisée encore, m'a-t-on dit, par la présence fréquente de religieux qui répondaient avec compréhension aux questions des gens de bonne volonté. Une telle exposition doit donc, et d'une façon exceptionnelle, exercer une action favorable. C'est-à-dire, précisément, qu'elle est de nature à procurer cette expérience : un accès au monde intérieur par le ministère d'œuvres dites « modernes », à l'égard desquelles la plupart des visiteurs avaient, en entrant dans la salle, un préjugé défavorable. Comme on leur présentait des œuvres authentiques, l'expérience était de bon aloi et d'une grande portée. Et pourtant son organisateur m'écrit : « L'exposition a soulevé parfois des tempêtes de protestations. Lettres signées ou anonymes continuent à me parvenir. Quelle affaire! C'est dire aussi combien il est nécessaire de travailler à former le goût des gens, et à mettre sur des pistes valables ceux qui ont charge de travailler à la gloire de la Maison de Dieu. Il y a là un problème ».

Oui, quel problème! « Former le goût », nous avons assez vu dans les articles précédents que c'est un objectif chimérique. Proposons-nous plutôt de multiplier l'expérience que je viens de dire, sans nous imaginer que par là même le « goût » « se forme ». Procurons les occasions d'un approfondissement spirituel dans la contemplation d'œuvres vivantes et sacrées. Et pourtant, en mettant les choses au mieux, la question reste ouverte : ce bienfait compense-t-il le mal de tant de malentendus aggravés, si quelques autres sont diminués, et du durcissement amer, agressif, des refus ? Je ne crois pas qu'on puisse en principe répondre sûrement par *oui* ou par *non*, quant aux expositions que j'ai moi-même organisées dans quatre villes de province en 1947. Je n'y avais pas été assez rigoureux dans le choix et je mettais à me battre trop de passion. Tout compte fait, je crains d'avoir desservi alors la cause d'un art digne de l'Eglise : je crains que tant de peine ne se soit soldée par plus d'engouement des uns pour n'importe quel « moderne » et une plus violente réprobation par les autres de ce qui mérite le respect et l'amour.

Pour mieux situer le problème, voyons bien que le plus sûr du progrès ne peut pas s'obtenir grâce à des expositions. Le plus efficace est le rayonnement de sanctuaires renouvelés. Dieu sait pourtant comme la publicité et le tourisme en faussent la signification! Somme toute, ce battage profane l'authentique sacré, le met au régime des expositions les plus traîtresses. Néanmoins la *vertu* de ce qui est chefs-d'œuvre à Assy ou à Audincourt agit trop fortement, la chapelle de Ronchamp est trop admirable et trop admirablement sacrée pour que l'évidence n'en éclate pas. Les fidèles de ces sanctuaires en rendent témoignage. Là sont les victoires décisives. Les expositions étendront-elles ce rayonnement des sanctuaires ou brouilleront-elles davantage les données trop équivoques de la situation présente? Telle est toute la question.

J'y ai toujours insisté : elles sont comme des laboratoires, des lieux d'expérience. Mais le public ne l'entend pas ainsi. Le fidèle moyen ou le prêtre qui y promène son inquiétude (ou son assurance péremptoire) se dit forcément : « Voilà ce qu'on veut mettre dans mon église! » Devant des plans ou photos d'architecture : « Reconstruire ainsi mon église! » Il ne prend garde ni au caractère spécifique de chacun des cas (ce qui demande déjà une prise de conscience assez difficile lorsqu'on *vit* dans ces cas eux-mêmes), ni à la

différence qu'il y a entre des œuvres faites pour la contemplation privée, les plus nombreuses dans les expositions, et celles qui sont destinées au service du culte et qui, du reste, ne prennent leur sens que dans ce service. Cette source de malentendus, combien de fois en avons-nous vu la gravité? Même une revue, où l'on peut fournir des explications, prévenir des interprétations erronées, donne lieu aux opinions les plus aberrantes sur les œuvres qu'elle reproduit.

Il y a beaucoup plus grave, dès que les expositions d'art sacré d'une certaine ampleur deviennent régulières : c'est l'impossibilité d'y garder l'exigence qui doit primer dans ce domaine et que signifient les deux mots chers au Père Couturier : « pureté et rigueur ». Papillonner vaguement sur tout ce qu'on juge « intéressant », sous prétexte de largeur d'esprit et de documentation relative à toutes les « tendances », ne peut être de mise dans le domaine du *sacré*.

C'est *trahir* le sacré, de quelque façon qu'on l'entende.

C'est feindre que le public est capable des discernements dont on sait très bien qu'il les fera à faux : or si ces erreurs sont regrettables en d'autres domaines, elles sont odieuses dans celui où ce qui est finalement en cause est la dignité de la maison de Dieu, la qualité de l'expression spirituelle dans l'Eglise.

Enfin jouer de la sorte, à un niveau trop bas, c'est compromettre gravement les chances d'un art sacré vivant, comme si ces chances ne dépendaient pas de l'autorité ecclésiastique : on ne peut ignorer combien elle est inquiète. Faire respectueusement valoir auprès de cette autorité et du public des œuvres de génie qui sont de nature à les heurter, par exemple le chemin de croix de Matisse, la chapelle de Ronchamp, ou des œuvres plus humbles mais certainement authentiques, c'est un devoir, et nous avons la joie de constater que l'autorité de l'Eglise, maternellement, finit par agréer de telles œuvres. Mais si le risque est grand d'un rejet, même pour les chefs-d'œuvre du génie et qu'anime l'inspiration chrétienne la plus irréprochable, c'est précisément parce que l'autorité de l'Eglise craint les débordements d'une originalité et d'une audace sans pureté, sans rigueur. Dans ces conditions, la légèreté, l'inconscience sont inexcusables de la part des organisateurs d'expositions qui accueillent des œuvres agressives sans mérite suffisant.

J'entends dire : Des expositions régulières représentent au cours de l'année toutes les formes de la production artistique. L'art sacré souffrirait dommage s'il était seul à ne pas se manifester. Quelle sorte de dommage, s'il vous plaît? Il doit entrer dans l'église, a dit admirablement Rouault, « en silence, à genoux ». Vous voulez pour lui les gambades et le tapage dans la foire aux vanités. On s'agite déjà beaucoup trop au sujet de l'art dit *sacré*, et tout ce tumulte exile du sacré véritable, l'empêche et le corrompt. C'est ce tumulte qui tourne l'intérêt vers d'ambitieuses expositions « d'art sacré », et les voilà à son régime. Elles ne peuvent que desservir l'art vraiment sacré.

J'entends dire encore : La reconstruction des églises appelle des confrontations, une documentation sur ce qui se fait en France et dans le monde, l'initiation du clergé et des fidèles à des modes de construction et donc à des formes qui s'imposent et avec lesquelles il faut les familiariser, dont il faut leur montrer les possibilités. — A cela nous avons d'avance répondu en disant qu'une telle tâche exige une *pureté* et une *rigueur* dont les « salons d'art sacré » des années dernières ne nous ont pas donné le spectacle. Les discernements en ces matières sont très difficiles. Quand on ramasse ensemble les joujoux pieux de M. X... et des extravagances, on ne sert pas la reconstruction sacrée.

D'Amérique, d'Allemagne, il sera facile d'obtenir une documentation abondante qui fera illusion, mais quel profit réel en tirer? Un récent numéro de *Baukunst und Verkform* entièrement consacré à l'architecture religieuse, donne une idée des voies étonnantes où nos voisins de l'Est osent s'engager et de ce qu'on pourrait mettre facilement sous les yeux du public. Mais pour s'y reconnaître, quel travail, quels échanges difficiles avec des constructeurs et des spirituels comme Prouvé, comme Le Caisne! Jeter cela sans critique sur des panneaux, c'est spectaculaire, et pour les journalistes d'art c'est excitant. Mais le tout est de discerner ce qui est valable, et à quel titre. Voilà ce qu'il faut faire pour le public, (et même pour le plus grand nombre des architectes, tels qu'ils se font connaître, hélas! par leurs œuvres).

Ces expositions tapageuses et légères correspondent trop à la crise actuelle de l'art prétendu sacré. Les maîtres l'ont compris. On serait impressionné si je nommais ceux de trois générations qui s'en tiennent à l'écart. Le Père Couturier et moi avons gardé sur elles un silence systématique, mais nous nous demandions souvent si notre devoir n'était pas de le rompre pour dissiper une équivoque trop grave. Nous avons toujours remis de le faire : il nous était trop douloureux d'ajouter un dissentiment à tant d'autres. Combien de fois des amis nous ont-ils prévenus que bien des gens nous attribuent une responsabilité dans ce « Salon d'Art Sacré »! Aux yeux de certains, c'est un patronage qui leur fait admettre tant de choses détestables qui y ont figurées ; aux yeux de la plupart une confirmation de la mauvaise opinion qu'ils ont de nous. Tant pis! Mais le mal s'est renouvelé d'année en année sans amendement. La presse y a montré une complaisance à peu près générale, *faute d'avoir été avertie de la gravité des données en cause et peut-être du tragique de l'enjeu*. Voici que l'agitation menace de s'étendre. Ce que nous avons dit doit faire comprendre, espérons-le, que c'est la « mystique » même des efforts pour un renouveau de l'art sacré que nous trahirions par un plus long silence.

fr. P.-R. Régamey, O. P.



UNE “ POLITIQUE ” MODESTE ET VRAIE EST PRESQUE DÉSESPÉRÉE

A Martincourt (M.-et-M.), église reconstruite par M. Gaston Schmidt, de Toul; aménagement intérieur par M. Giguet (Nancy).

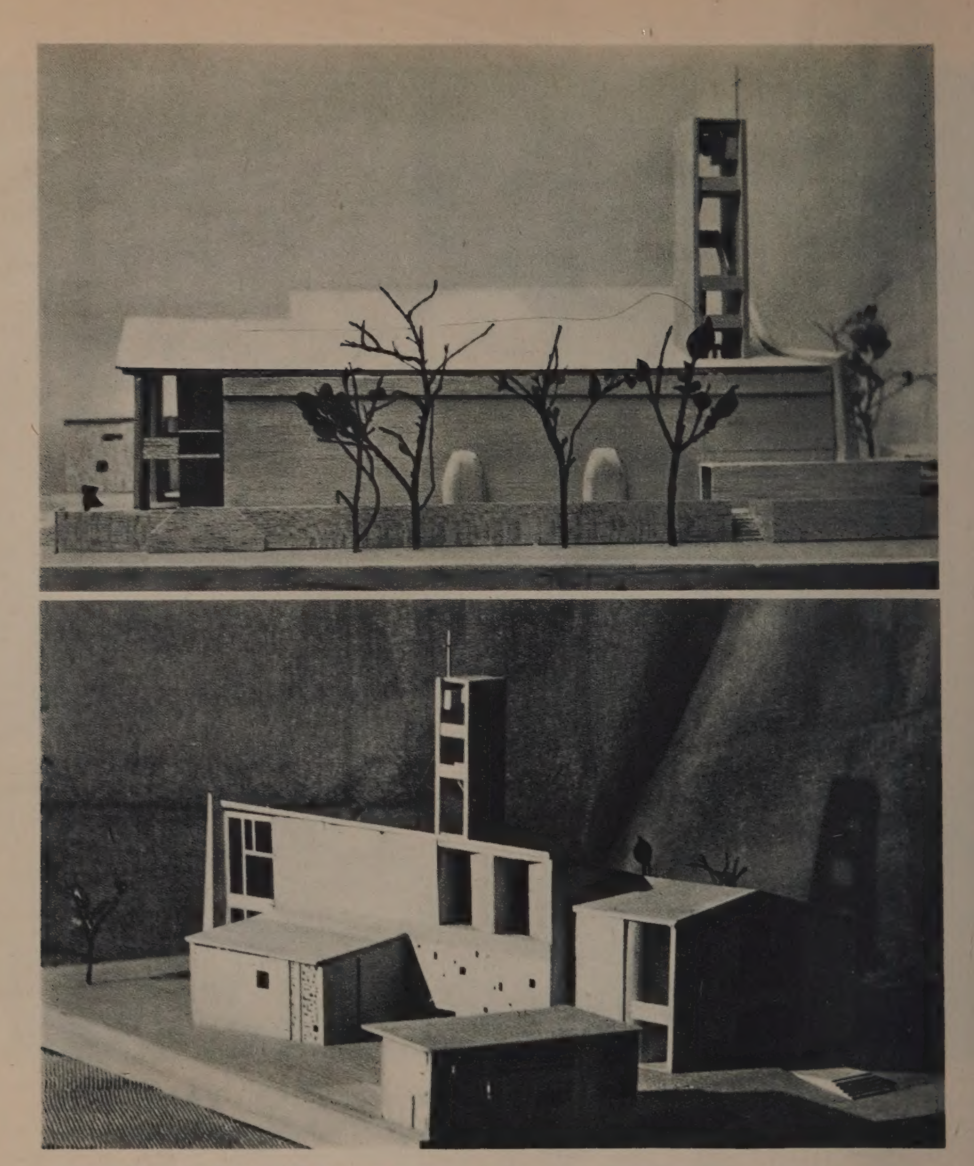
Réutilisation pour les fonts d'une pierre ancienne qui avait été jetée au rebut. Carrelage bleu. Étoile en mosaïque dorée. Les gens ont été scandalisés de cette simplicité, la trouvent indigne, tiennent à faire la dépense de fonts baptismaux plus riches.

Ils n'admettent pas davantage le chemin de croix fait de petites croix en bois, qui ont coûté 15.000 francs. “ Vous n'allez pas dire que nous n'avons pas les moyens d'en payer un aussi beau que celui que nous avions avant la guerre ! ”

Comment résorbera-t-on l'inflation spirituelle?

Nous avons reçu du Custode de Terre-Sainte une longue lettre protestant contre l'article du R. P. Lelong sur la basilique de Nazareth. L'abondance des matières nous empêche de l'insérer dans ce numéro avec les remarques qu'elle appelle. Nous la donnerons fidèlement dans le prochain numéro.

Photos Moosbrugger, Zurich, 1, 13, 14, 15; J. Barillet, p. 3; J. Bony, 4, 5, 17; Jahan, 6; Mariette Lachaud, 9; Archives Photographiques, 11, 20, 21; Fouli Elia, 18, 19; Luc Joubert, 18; Urbanisme du Maroc, 26.



Le Caisne. Maquette de l'église de Maizières-lez-Metz.

L'ART SACRÉ. Directeur R. P. Cocagnac, O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :

R.R.P.P. COUTURIER et RÉGAMEY O.P.

fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. - Etranger : 1.200 fr. : Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Editions du Cerf 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VIIe - C. C. P. Paris 1436-36

Imp. GEORGES LANG, PARIS 19e - Dépôt légal, 2e trimestre 1955. Le gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886